LES TRACES MATÉRIELLES, LA TEMPORALITÉ ET LE GESTE EN ART CONTEMPORAIN

Cette publication accompagne l'exposition *Les traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain*, commissariée par Amelia Jones et présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen du 16 février au 13 avril 2013.

Nos remerciements s'adressent à Madame Shabin Mohamed, Messieurs Jean Pitre et Claude Leclerc, et Messieurs Bernard Landriault et Michel Paradis pour le prêt de leurs œuvres. Nous désirons également souligner la collaboration des galeries Donald Browne, Ronald Feldman Fine Arts, Amine Rech et David Zwirner.

La Galerie remercie le Conseil des Arts du Canada de son appui financier.

ISBN 978-2-920394-92-6

Francis Alÿs, Christopher Braddock, Heather Cassils, Juliana Cerqueira Leite, Andrew Dadson, Alexandre David, Paul Donald, Alicia Frankovich, Flutura & Besnik Haxhillari (The Two Gullivers), Mark Igloliorte, Tricia Middleton, Alex Monteith, Angel Vergara

Pour de plus amples renseignements sur l'exposition consultez *Pistes de réflexion* : http://ellengallery.concordia.ca/fr/reflexion.php

www.ellengallery.concordia.ca

Design : 1218 A
Impression : Quadriscan

Dépôt legal
Bibliothèque nationale et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada, 2013

LES TRACES MATÉRIELLES : PROCESSUS, MATIÈRE ET INTERRELATIONNALITÉ EN ART CONTEMPORAIN – Amelia Jones

Selon la conception bien établie de l'évolution de l'art contemporain dans les contextes ouest-européen et nord-américain, après que l'abstraction gestuelle eut pris d'assaut le monde des arts en Occident au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, les artistes ont graduellement commencé, à partir de la fin des années 1950, à dissocier l'art de la matérialité. L'essor de l'art conceptuel en particulier, qui donnait la primauté à l'idée, mais aussi de la performance, de la vidéo et d'autres formes artistiques hybrides, est venu confirmer un désir de critiquer l'obsession moderniste pour la « forme » et un virage vers ce que la critique d'art Lucy Lippard a appelé, en 1973, la « dématérialisation de l'art[1] ».

Toutefois, la dématérialisation qui a eu lieu dans les années 1960 et 1970 n'a jamais été entière et complète et, en fait, on pourrait affirmer que cet intérêt pour la dématérialisation reflétait plutôt une fascination ou une obsession pour le monde matériel, tant dans le cadre qu'au-delà des préoccupations propres au monde de l'« art » lui-même. Dans leur démarche de remise en question du formalisme conservateur associé à l'expressionnisme abstrait et à d'autres mouvements qui ont émergé au milieu du 20e siècle, les artistes des années 1960 et 1970 ont quand même dû composer avec les limites de la matérialité anti-formaliste et en faire l'exploration, en particulier la matérialité liée au corps, aux substances industrielles et postindustrielles comme l'acier et le plexiglas, aux nouveaux mé-

1. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973 et 1997. L'analyse formulée par Lippard s'est récemment révélée d'un grand intérêt pour repenser les conceptions établies de l'histoire de l'art contemporain de cette période. Vincent Bonin et Catherine Morris ont commissarié une exposition accompagnée d'un catalogue, tous deux intitulés *Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, Brooklyn Museum, (2012); voir aussi le livre dont Ileana Parvu a dirigé la publication, intitulé *Objet en procès: après la dématérialisation de l'art 1960-2010*, Genève, MetisPresses, 2012.

dias comme l'installation vidéo, et à l'univers social immédiat. En fait, la rupture avec la matérialité s'est effectuée de façon plus définitive à partir du début des années 1980 et au cours des années 1990, période pendant laquelle les pratiques dominantes en art contemporain dans les principaux centres artistiques occidentaux se sont effectivement orientées vers des concepts critiques abstraits, souvent exprimés par l'appropriation d'une imagerie ou d'objets dénués d'intérêt « matériel » pour les artistes et les regardeurs. Pendant que, durant les années 1980, les tableaux expressionnistes en provenance d'Italie ou d'Allemagne trouvaient facilement preneur sur le marché et étaient appréciés pour leur prétendue puissance « gestuelle », ce qui intéressait par-dessus tout le monde des arts, en particulier la critique d'art anglo-américaine et les artistes des grands centres tels que New York et Londres, c'était l'art conceptuel ou fondé sur l'idée, ainsi que l'appropriation et la réutilisation d'objets préfabriqués ainsi que d'images et de textes déjà existants. Les objets appropriés ou industriels utilisés par des artistes tels que Jeff Koons et Sherrie Levine ainsi que les œuvres alliant texte et image ou élaborées à partir de photographies créées par des artistes féministes comme Barbara Kruger, Jenny Holzer et Cindy Sherman[2] sont autant de paradigmes de ce travail dématérialisé.

Traces matérielles a pour but de mettre en valeur une nouvelle tendance, apparue à la fin des années 1990, qui se caractérise par un retour à une solide préoccupation pour la matérialité et les traces laissées par l'activité de création artistique. Au cours de la dernière décennie, les artistes ont manifesté un grand

2. Techniquement, Cindy Sherman ne s'approprie pas de photographies, mais comme on peut tout particulièrement le constater dans l'importante série *Untitled Film Stills*, réalisée autour de 1980, les poses qu'elle prend et les situations représentées dans ses œuvres proviennent directement des classiques hollywoodiens.

intérêt pour un retour vers certains modes hybrides de créativité apparus dans les années 1960 et 1970, tout en intégrant à leur travail, à l'instar des démarches conceptuelles des années 1980 et 1990, une réflexion critique et des positionnements politiques. *Traces matérielles* présente une sélection d'œuvres créées au cours de la dernière décennie par des artistes en mi-carrière (la plupart dans la trentaine et la quarantaine) originaires du Canada, des États-Unis, d'Australie, de Nouvelle-Zélande et de Grande-Bretagne, pays où cette nouvelle tendance est particulièrement marquée. Ces œuvres, qui mettent au premier plan le processus de création artistique et puisent à même l'héritage des pratiques performatives, hybrides, « intermédiales » et conceptuelles et des pratiques axées sur le processus qui avaient cours dans les années 1960 et 1970, ont été produites en faisant appel à divers modes d'exploration de la matérialité (l'utilisation de substances courantes telles que le bois ou la peinture, ou même du corps de l'artiste) ou par l'exploitation des propriétés ontologiques propres à un médium comme la vidéo (qui pourrait autrement sembler immatérielle). Elles communiquent aux spectateurs présents et futurs les signes de leur propre réalisation.

Dick Higgins, artiste du mouvement Fluxus, a cristallisé l'idée de médias et de stratégies de production artistique hybrides dans son essai de 1966 sur l'« intermédia », qui fait état de pratiques artistiques jouant sur l'« immédiateté » et mettant l'accent sur « la dialectique entre les médias » dans le but de façonner un art qui établit une communication avec les futurs spectateurs[3]. De même, les œuvres qui composent *Traces matérielles* font ressortir les liens interrelationnels ou dialo-

3. Voir Dick Higgins, « Statement on Intermedia », http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html; consulté le 26 novembre 2012.

giques entre les créateurs d'art et les regardeurs (ou, comme nous serions tentés de dire, les « expérienceurs », car ces œuvres cherchent souvent à provoquer une expérience multisensorielle chez le visiteur de la galerie ou de l'espace public où elles sont exposées). Les œuvres font intervenir le processus et l'intersubjectivité corporelle de la rencontre artistique dans l'acte de *regarder* l'œuvre, d'y *participer* et de l'*interpréter* dans ses diverses manifestations, établissant ainsi un lien entre les actes de création passés et des significations présentes ou futures.

Mais ce qui définit le plus clairement le type de pratiques présenté dans le cadre de *Traces matérielles* est qu'il met en évidence *ce qui a été fait antérieurement* au moyen de signes matériels ou visuels (ou même auditifs) et qu'il incite, ce faisant, les futurs regardeurs à prendre conscience des conditions, des stratégies et même, dans certains cas, des contextes émotionnels de la production artistique initiale (ce qui englobe l'action corporelle, d'autres formes de travail moins physiques et certains aspects de la construction et de la diffusion de l'œuvre). Mais surtout, c'est qu'en insistant sur le *faire*, ces pratiques attirent l'attention sur certains enjeux politiques entourant la valorisation (ou la dévalorisation) du travail artistique par le marché de l'art, dont les systèmes d'évaluation dépendent du travail artistique tout en en éliminant toutes les traces sauf les plus indélébiles (le marché doit dissimuler le fait que l'art, même l'art conceptuel « pur », doit être d'une façon ou d'une autre pensé, construit, élaboré et interprété par les artistes et les éventuels expérienceurs, et entrer en interaction avec ceux-ci, pour se voir attribuer une valeur marchande). Si l'expressionisme abstrait a été louangé pour

les liens qu'il savait établir entre les états émotionnels, le travail de création et la « charge émotionnelle » du produit final (lesquels, selon le mythe formaliste moderniste, étaient directement communiqués par les formes de l'œuvre à un critique éclairé et désintéressé qui en effectuait la validation), les œuvres alliant texte et image d'artistes tels que Kruger cherchaient explicitement à éliminer ces traces visibles du travail artistique sur la base d'une critique féministe des liens entre les prétentions formalistes en matière d'expressivité et l'autorité masculine.

Pour ce qui est des questions de valeur et de marché, les œuvres qui font partie de *Traces matérielles* reprennent également les préoccupations des années 1960 et 1970 et les explorations critiques des décennies 1980 et 1990. Les œuvres hybrides et donnant la primauté au processus créées au cours de cette première période mettaient souvent explicitement au premier plan le corps en action en tant qu'aspect visible (et parfois audible) central de l'œuvre, comme c'est le cas pour les œuvres multimédias d'art corporel de Carolee Schneemann ou de Vito Acconci. Si Schneemann exécutait publiquement le travail de création picturale en faisant ressortir certains aspects de la corporalité féminine dans des œuvres telles que la performance et l'installation *Eye Body,* créée en 1963, Acconci, dans *Claim*, performance et installation vidéo créée en 1971, présentait explicitement la relation entre artiste et spectateur, négociée dans l'espace commercial de la galerie, comme étant potentiellement violente. (Dans *Claim*, l'artiste, debout dans une cage d'escaliers menant au sous-sol d'une galerie, à New York, criait contre les visiteurs en les menaçant avec une barre de métal, et ces actions étaient

simultanément enregistrées et diffusées sur un écran vidéo à l'étage supérieur de la galerie, plaçant les visiteurs face à ce déferlement d'hostilité)[4].

Schneemann et Acconci ont produit des œuvres illustrant parfaitement l'émergence du corps créateur qui caractérise cette première période et l'importance accordée à l'intersubjectivité à travers laquelle l'art est créé et se voit attribuer – dans le futur – un sens par d'autres corps/sujets « au travail ». Les œuvres de *Traces matérielles* mettent également en évidence le travail de création artistique d'une façon qui appelle une certaine reconnaissance, de la part du visiteur ou de l'interprète, du fait qu'il participe à la détermination du sens de l'œuvre ou s'en fait le complice en effectuant un « travail » d'interprétation. Également évidente dans les œuvres de la première période, cette stratégie est souvent explicitement motivée par des préoccupations politiques, le féminisme dans le cas de Schneemann. La mise à l'avant-plan des circuits intersubjectifs (ou interrelationnels) par lesquels l'art est produit, positionné, évalué et interprété est en elle-même une stratégie dotée d'un fort potentiel politique, car elle encourage une prise de conscience des systèmes qui situent l'œuvre dans le spectre historique et économique.

Cette mise à l'avant-plan renvoie intimement aux vicissitudes du temps et souligne la capacité que possède l'art de soulever la question de la *durée* ou de la continuité et de la contingence de toute expérience[5]. Bien que l'œuvre d'art en direct soit reçue dans le temps présent (même si elle recule continuellement vers le passé), des œuvres telles que *Eye Body* sont quand même soumises au passage du temps, car elles doivent être comprises en fonction d'un contexte

4. Pour une description de l'œuvre, voir « Claim Excerpts/ Vito Acconci », Electronic Arts Intermix, accessible en ligne à http://www.eai.org/title.htm?id=1521 ; consulté le 26 novembre 2012.

5. Sur la durée, qui suppose une mémoire du corps, voir Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, édition « Quadrige », 2007.

historique. De plus, hormis les œuvres exécutées en direct, toutes les œuvres d'art sont explicitement créées dans un cadre temporel différent de celui de leur réception et décalé par rapport au moment où les regardeurs entrent en rapport avec elles. Les œuvres de *Traces matérielles* se caractérisent avant tout par une ouverture explicite de la relation entre l'artiste et les futurs spectateurs ou expérienceurs. Comme c'est le cas pour les pratiques telles que celles d'Acconci et de Schneemann, les œuvres qui figurent dans *Traces matérielles* font ressortir l'interrelation entre l'univers matériel et les significations perceptuelles que nous lui attribuons au cours de notre passage dans ce monde. Ce faisant, elles mettent en évidence (par leur matérialité particulière) le fait que la fabrication et l'expérience de l'art sont toujours des pratiques sociales, interrelationnelles et dialogiques, et constituent un processus continu qui se déploie dans le temps[6].

Cette mise au premier plan du processus au moyen des formes matérielles de divers médias présente un important potentiel politique. En sollicitant les futurs regardeurs, ces œuvres peuvent créer des liens historiques avec des contextes et des acteurs du passé, et donc susciter une réflexion politique – c'est-à-dire une réflexion critique entourant des enjeux politiques explicites ou des questions phénoménologiques implicitement politiques sur notre relation avec l'art, la culture ou d'autres sujets – dans le présent.

6. Les œuvres pourraient jusqu'à un certain point correspondre à la définition de ce que le commissaire Nicolas Bourriaud a appelé « esthétique relationnelle », en 1995. Bien que Bourriaud passe plus ou moins sous silence le travail qui a ouvert la voie à cette esthétique, dans les années 1960-1970, dans son ouvrage intitulé *Esthétique relationnelle* (Dijon, Les presses du réel, 1998), je considère ce travail comme un précurseur essentiel de la tendance plus récente dont il est question dans *Traces matérielles*.

Entrer en rapport avec l'œuvre

Les œuvres exposées dans *Traces matérielles* se distinguent par leur intermédialité (leur utilisation de multiples stratégies et médias dans le but d'ouvrir les circuits de la réalisation, de l'exposition, de l'appréhension et de la fabrication du sens), mais aussi par leur recours à d'autres stratégies qui occupaient une place centrale chez les artistes des années 1960 et 1970, lesquels avaient tendance à partir de la matérialité pour ensuite « dématérialiser » l'œuvre, selon la terminologie bien connue en histoire de l'art qui, comme nous l'avons mentionné, a été formulée par Lippard et travaillée dans son essai intitulé *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973). Comme l'affirme audacieusement Lippard, l'idée de départ consistant à « permettre aux matériaux plutôt qu'aux systèmes de déterminer la forme des œuvres », comme dans le cas du *process art*,

> n'a pas tardé à être appliquée à des matériaux éphémères tels que le temps lui-même, l'espace, les systèmes non visuels, les situations, les expériences non documentées, les idées non exprimées et j'en passe [...] Cette approche appliquée aux matériaux physiques a mené directement à un traitement similaire de la perception, du comportement et des processus de réflexion *en soi*[7].

Les œuvres plus récentes qui explorent les limites de la matérialité, comme celles qui sont exposées dans *Traces matérielles*, poussent plus loin cette définition de la

7. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, p. ix-x et 5 (traduction libre). Lippard, qui vivait et travaillait à New York dans les années 1960 et 1970, a aussi erronément, à mon sens, défini le conceptualisme comme ayant exclusivement « émergé du minimalisme », laissant ainsi supposer qu'il n'avait pas d'autres sources ou origines, même si elle reconnaît le rôle clé de l'activisme politique. Une myriade d'autres sources ont contribué à l'apparition de l'art fondé sur la primauté de l'idée, ce qui est particulièrement clair lorsque l'on examine la question en évitant de se limiter à la ville de New York, qui n'est pas le seul centre urbain où ce courant artistique a pris forme. Sur l'interrelation entre le militantisme, l'art conceptuel et la performance dans le monde des arts des années 1960 et 1970 à Los Angeles, voir mon essai « Lost Bodies: Los Angeles Performance Art in Art History », dans *Live Art in LA: Performance*

matérialisation de ce qui est « immatériel » (comme le concept de comportement ou certains aspects de celui-ci) en ayant recours à un vaste éventail de stratégies : en interrogeant les fondements ontologiques des moyens matériels utilisés pour créer l'œuvre (il peut s'agir de matériaux « naturels » comme le bois, ou encore des pixels ou des mécanismes faisant appel à la lumière et s'inscrivant dans la durée propres à la vidéo numérique) ; en faisant référence au fait que l'œuvre d'art « a été fabriquée », créant ainsi une ouverture vers les futurs regardeurs en leur offrant la possibilité d'imaginer un corps en train de créer activement, dans le passé ; en ouvrant explicitement et même en exagérant les processus fondés sur la durée à l'intérieur de l'œuvre, mais aussi *entre* l'œuvre et les futurs regardeurs.

J'ai déjà suggéré une chronologie de l'évolution des stratégies visant à matérialiser la trace, en indiquant que cette tendance avait émergé au cours de la dernière décennie à partir de plusieurs autres courants antérieurs ; il importe de noter que certaines artistes, comme Carolee Schneemann et Mira Schor, ont maintenu une pratique matériellement riche et fondée sur la primauté du processus depuis leur émergence en tant qu'artistes (Schneemann au début des années 1960 et Schor au début des années 1970). Sur le plan géographique, dans le cadre des recherches approfondies que j'ai effectuées en vue de l'exposition, j'ai constaté que ces stratégies étaient particulièrement répandues chez les artistes exerçant leurs activités en Europe de l'Ouest, en Nouvelle-Zélande, en Australie et au Canada, même si les frontières entre les tendances artistiques nationales ou continentales sont devenues si floues que de telles distinctions n'ont probablement pas beau-

in Southern California, 1970-1983, sous la direction de Peggy Phelan, New York et Londres, Routledge, 2012, p. 115-184.

coup de sens – par exemple, les tendances canadiennes s'entremêlent à celles des États-Unis, les artistes de ces deux pays traversant fréquemment le 49e parallèle. Il importe néanmoins de noter que certains des artistes représentés dans l'exposition ont quitté le Canada (Heather Cassils) et le Brésil (Juliana Cerquiera Leite) pour migrer vers les États-Unis, et la Nouvelle-Zélande pour s'installer en Allemagne (Alicia Frankovich) et au Québec (Paul Donald). L'exposition comprend également des œuvres d'artistes européens qui travaillent dans des lieux autres que leur pays d'origine : Francis Alÿs (originaire de Belgique réside aujourd'hui au Mexique), Flutura et Besnik Haxhillari, dits les « Two Gullivers » (venus d'Albanie, sont aujourd'hui établis au Québec) et Angel Vergara (né en Espagne, vit aujourd'hui en Belgique). Il est possible que ces expériences de vie ponctuées de déplacements occasionnés par les forces de la mondialisation (notamment celles du monde des arts) constituent un moteur essentiel de ces explorations créatives de la matérialité. Ainsi, le besoin de mettre ouvertement en évidence les traces physiques de la création artistique pourrait avoir un lien avec la nécessité de négocier des situations propres à la vie en diaspora et avec la richesse mais aussi les tentions potentielles que recèlent les chevauchements et les divisions culturelles et linguistiques. La multiplicité des lieux « hybrides » et des trajectoires de vie appelle peut-être à des stratégies de création hybrides et intermédiales, mais aussi incarnées et matérialisées.

Vivant surtout en diaspora depuis son départ de la Nouvelle-Zélande et son séjour en Australie, à la fin des années 1990 (il s'est établi au Royaume-Uni en 2007,

puis à Montréal en 2010), Paul Donald, par exemple, s'emploie à explorer les limites de sa capacité à sculpter, découper, empiler et « construire » avec des matériaux tels que le bois et son propre corps, dans le but de rappeler aux futurs spectateurs que l'œuvre « a été créée[8] ». Ce faisant, il pose avec insistance des questions sur les façons dont nous, en tant qu'êtres humains dotés d'un corps, composons avec les objets et les personnes qui nous entourent. Comment trouvons-nous (ou non) notre place ? Comment notre conception de qui nous sommes s'articule-t-elle à notre perception des autres personnes, corps, choses ? Comment nous *façonnons*-nous ? En quoi les objets fabriqués, en particulier ceux que nous appelons « art », permettent-ils d'explorer ces relations ou les exacerbent-ils ?

Chacun des projets de Donald et chacun de ses objets ou œuvres individuels abordent certains aspects de ces questions. De la série *Woulden*, composée de petits objets hybrides taillés au couteau faisant référence à des pistolets, à de petits animaux ou à des jouets bizarres à la performance *Would Work*, où l'artiste construit laborieusement, à la main, un pont qui tient en place dans le vaste espace industriel de la galerie Artspace, à Sydney, grâce à une structure cantilever (toutes deux réalisées en 2011)[9], les œuvres de Donald misent sur notre conscience du fait qu'il crée (ou a créé) une « trace matérielle ». Tant en ce qui a trait au processus qui préside à la création de l'œuvre qu'à ses vestiges et ses marques, qui sont taillés dans des matériaux autrement réfractaires ou résultent d'une intervention performative sur ces matériaux, la trace matérielle est le principe moteur de la pratique de Donald.

8. Paul Donald est mon conjoint, et ses déménagements au Royaume-Uni et au Canada ont été provoqués par les déplacements nécessaires à la poursuite de ma carrière professionnelle. L'idée même de *Traces matérielles* m'a été inspirée par ma vie avec lui, qui m'a permis d'être témoin de son processus créatif et intellectuel.

9. Donald a documenté quotidiennement sur vidéo chaque minute de son activité de construction. Tous les jours, un écran vidéo où l'on voyait le déroulement de la journée précédente venait s'ajouter à l'installation jusqu'à ce que, au bout du neuvième jour du processus, l'œuvre contienne neuf écrans et qu'une cacophonie de bruits de construction (et d'effondrement) envahisse l'espace, s'intensifiant au fur et à mesure que progressait le travail de construction du pont, puis de réparation (après l'effondrement de la structure, autour du huitième jour). Voir la version condensée d'environ deux minutes de cette vidéo

Par exemple, pour sa contribution à *Traces matérielles*, Donald s'est procuré chez Home Depot un tas de planches très ordinaires, des « 2 po x 4 po », portant l'estampille typique des produits industriels du bois, où figurent le logo et les spécifications techniques. Il a sculpté les extrémités des planches en forme de poignée de porte, rappelant celle d'un pénis en semi-érection, d'un manche d'outil ou de la crosse d'un pistolet jouet. La banalité de ce simple tas de bois et son refus de prétendre au statut d'« art » se voient remis en question par les entailles et les encoches, modestes mais marquées, effectuées par le corps agissant de Donald. L'art réside dans le fait, pour l'artiste, d'« avoir été là » et d'avoir réalisé cette action, et ces « 2 po x 4 po » sont dorénavant *animées*. Elles semblent vouloir débouler ou s'échapper de leur tas bien rangé (comme ceux qui sont en étalage chez Home Depot, d'où elles proviennent) et clamer leur ambition créative, mais elles restent muettes – elles demeurent plus ou moins toujours un tas de bois, qui ne s'est vu accorder que partiellement la valeur d'un objet « fait à la main ».

La pratique d'Alicia Frankovich, qui a suivi un entraînement de gymnaste professionnelle dans sa jeunesse, mais qui (selon ses propres mots) n'a « jamais percé », n'ayant pu terminer son programme lors des championnats nationaux de Nouvelle-Zélande, en 1992, aborde directement et avec insistance le continuum entre l'effort corporel et l'« art » qui peut en découler[10]. Frankovich joue avec un éventail de modes performatifs ainsi qu'avec différentes façons de documenter ou de retenir l'« action » du corps au profit des futurs regardeurs. Hyper-consciente de son corps, conséquence de ses années d'entraînement en

à http://paulcdonald.com/artwork2011_wouldwork.php; consulté le 24 novembre 2012.

10. Frankovich fait allusion à cet « échec » dans un courriel qu'elle m'a adressé le 28 novembre 2012.

gymnastique, Frankovich a produit une série d'œuvres où le corps humain lui-même (habituellement le sien, mais parfois celui d'autres personnes) est présenté comme une chose *matérielle*. Dans *Lungeing Chambon* (2009), par exemple, Frankovich met en scène son corps et celui d'un commissaire dans une situation chorégraphiée où deux chaises attachées sont suspendues dans l'espace. Sa performance est explicitement créative (comme le montre sa lutte dans l'espace avec le commissaire) et intentionnelle au sens phénoménologique, car elle consiste à inciter le corps à agir et donc à joindre la pensée à l'action (ce qui constitue, plus spécifiquement, ce que Maurice Merleau-Ponty appelait « intentionnalité corporelle[11] »). Pour citer Frankovich, dans *Lungeing Chambon*, « [elle]... exerce une pression sur l'autre participant afin de changer la dynamique qui existe entre [eux] »; le harnais et les chaises demeurent ensuite dans l'espace en tant que « traces » de ces activités sous tension entre les corps[12].

L'œuvre produite par Frankovich pour *Traces matérielles*, intitulée *The opportune spectator* (la première version a été créée en 2012), est exécutée différemment selon le lieu. Elle est également centrée sur une exploration de la dynamique entre des corps au travail et aborde à nouveau explicitement la question du *temps*. En quoi consiste le « temps » de la performance – marqué par les efforts des corps en mouvement – et comment les traces des actions qui composent cette performance subsistent-elles lorsque ces actions ont pris fin ? En posant ces questions essentielles, Frankovich ajoute à la fascination qu'éprouve actuellement le monde de l'art pour les questions soulevées par la performance historique, et

11. Sur la notion d'intentionnalité corporelle, développée par Merleau-Ponty dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception* (Paris, Gallimard, collection Tel, 1945), voir Monika Langer, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*, Tallahassee, Florida State University Press, 1989, p. 40.

12. « Alicia Frankovich in Conversation with Francesca Boenzi », dans *Alicia Frankovich: Book of Works*, Berlin, Künstlerhaus Bethanien GmbH, 2011, p. 82. Sur les performances corporelles de Frankovich etleur flirt avec l'échec, voir Christopher Braddock, « Alicia Frankovich and the Force of Failure », dans *Column 5*, sous la direction de Reuben Keehan, Artspace, Sydney, 2010, p. 8-15.

13. Pour en savoir davantage sur cet actuel champ d'intérêt, voir Amelia Jones et Adrian Heathfield (dir. publ.), *Perform Repeat Record: Live Art in History*, Bristol, Intellect Press, 2012.

donne à cette réflexion un nouveau souffle conceptuel[13]. Flirtant souvent avec le conflit ou l'échec, le travail de Frankovich exemplifie l'évocation performative extrême des « traces matérielles » – l'exécution littérale de mouvements corporels et le rappel de leurs traces dans toute leur force créative, et la mise en évidence des liens entre le mouvement et le pouvoir d'action, l'émotion ou les habitudes socialement inculquées. En tant que spectateurs ultérieurs, nous en venons à faire partie de ces mouvements et de ces traces et à entrer en rapport avec eux, ainsi qu'avec les significations et les valeurs personnelles et interrelationnelles – et donc potentiellement sociales – qu'ils évoquent.

L'évocation des traces matérielles dans le cadre d'une pratique de la performance est également au centre de la démarche de Flutura et Besnik Haxhillari, deux artistes travaillant ensemble sous le nom des « Two Gullivers ». Pour les Gullivers, toutefois, la performance s'inscrit dans un continuum d'actes de création qui commence par des dessins, considérés comme « une sorte de répétition en vue des performances », et se prolonge dans des actions performatives (l'acte de dessiner se poursuit parfois dans le cadre des performances) ; les images constituent donc un moyen de matérialiser les traces des actions, potentiellement *avant* la performance en direct[14]. Ainsi, le dessin lui-même est présenté comme un processus de nature conceptuelle qui est intimement lié à la performance. Ayant adopté le nom du voyageur par excellence, Gulliver, ces artistes récemment immigrés (depuis 2000) à Montréal après avoir quitté l'Albanie (et après un court séjour à Berlin) occupent divers espaces qu'ils transforment en situations où se côtoient vie et art.

14. Les Gullivers m'ont décrit ce processus lors d'une discussion qui a eu lieu le 23 novembre 2012. Pour apporter davantage de précisions, ils ont expliqué qu'ils dessinent tous les jours dans le cadre de leur processus créatif, en partie pour créer un « suspense » lors de la préparation d'une action publique, mais aussi pour négocier leurs deux styles créatifs et leurs idées respectives : « Nous [tous les deux] avons des idées, dit Besnik, mais parfois des idées différentes ; [les dessins sont donc aussi] un lieu de négociation et de traduction. »

Pour *Traces matérielles*, la contribution des Gullivers consiste en une série d'aquarelles et de dessins à l'encre constituant autant d'esquisses préparatoires à une installation et à des interventions qui sont présentées dans d'autres lieux, à Montréal, au cours de la période pendant laquelle se déroule l'exposition[15]. Après s'être installés, avec leurs enfants et peut-être des amis et des participants, dans une pièce décorée d'une étoile géante rouge (faisant au moins en partie référence à la couleur rouge du drapeau albanais) démontable en plusieurs formes géométriques, les Gullivers donnent vie à leurs dessins par des actions *ultérieures* exécutées à la suite de ces « répétitions ». Ce faisant, les artistes interrogent la temporalité liée à la création, au regard du spectateur et à la performance. Qu'est-ce qui vient en premier dans leur mode de création performatif : le dessin, l'action (imaginée puis exécutée) ou le regard que nous portons sur ces différents types de traces matérialisées ainsi que notre participation ? Plus que tout, avec ces performances et ces dessins de performances (ou performatifs) réalisés en continu, les Two Gullivers tentent, d'« activer l'espace entre [eux] et le public, en faisant de cet espace une stimulation intellectuelle et physique entre l'imaginaire et le réel, et ce chemin peut être emprunté de différentes façons, dans la fiction ou la réalité, ce qui offre aux autres le pouvoir de se sentir à la fois ici et ailleurs[16] ». C'est précisément cet intérêt pour la création d'une trace performative procurant aux futurs spectateurs une idée de l'expérience vécue de l'œuvre (le fait qu'elle *a été créée*) qui sous-tend toutes les œuvres figurant dans *Traces matérielles*.

15. *Atelier Two Gullivers* comprend des interventions performatives présentées dans divers lieux à Montréal et à Trois-Rivières durant l'exposition.

16. « The Two Gullivers », énoncé d'artiste pour *Gulliver's Rehearsal: Drawing into Performance*, Loop Gallery, Toronto, automne 2011.

Heather Cassils (née à Toronto, elle a grandi à Montréal et travaille actuellement à Los Angeles) utilise aussi explicitement la performance et l'action de son propre corps, souvent de façon extrême (entraîneure personnelle et culturiste, elle cherche à se forger un corps hyper-masculin et se définit comme transgenre ou « gender queer »). Pour Cassils, l'action corporelle est toujours explicitement liée à un processus consistant à créer des « traces matérielles », qui sont ensuite transmises aux futurs spectateurs au moyen de documents photographiques et vidéographiques. Dans son projet créé en 2012-2013, intitulé *Becoming an Image*, présenté ici sous forme de documentation visuelle, elle rend littérale la force de la création en générant une « trace matérielle » ; elle utilise son corps musclé pendant 45 exténuantes minutes au cours desquelles elle s'emploie tour à tour à cajoler et à manipuler une masse récalcitrante – 1 500 livres d'argile à modeler – afin de la soumettre à sa volonté et de la transformer en une « statue » rectangulaire. S'exécutant dans une obscurité totale, elle doit aiguiser son instinct et, selon ses propres mots, s'entraîner à « savoir [...] comment frapper une cible quand on ne la voit pas[17] ». Cassils documente le processus de création en utilisant différents procédés (la photographie stroboscopique, qui ne produit que des images intermittentes, et un enregistrement sonore).

Ces traces documentaires font ressortir les limites de la documentation, mais aussi celles de l'expérience « en direct » elle-même dans la compréhension de la complexité inhérente à la *fabrication* de l'œuvre et à la créativité. En effet, les spectateurs de l'événement ne peuvent pas plus voir le processus en entier que

17. Cassils dans un courriel envoyé à l'auteure le 27 novembre 2012.

nous, aujourd'hui, lorsque nous regardons les images de la performance. Les spectateurs peuvent voir l'action *seulement* lorsque le flash de la caméra illumine la scène, et l'image rémanente de l'activité momentanément éclairée de Cassils reste leur seule « vision » entre les prises photographiques. La piste sonore évoque avec force le caractère ininterrompu et extrême du travail exécuté par le corps de l'artiste, même pendant les moments où celui-ci ne peut être vu, entre les éclairs du stroboscope ; on y entend aussi, comme le dit Cassils, chacun des bruits que produit « l'impact de [son] corps sur l'argile et [sa] respiration[18] ». L'exposition *Traces matérielles* comprend des photographies de la version antérieure de cette performance, présentée en 2012 à Los Angeles, et des traces de la seconde exécution de *Becoming an Image* dans le cadre de l'édition 2013 du festival « Edgy Women », à Montréal (se déroulant durant l'exposition). À l'instar de la contribution des Gullivers, le travail de Cassils peut s'échelonner dans l'espace et dans le temps pendant toute la durée de l'exposition, changeant de formes et même de référent performatif (la version montréalaise étant différente de celle présentée à Los Angeles en 2012).

Alors que Cassils, comme Frankovich et les Gullivers, joue avec l'impact et la résonance, sur les spectateurs, des différents types de « traces » et degrés de présence corporelle – de l'expérience de l'événement vécue en temps réel aux documents et traces présentés ultérieurement –, Christopher Braddock crée des œuvres qui commentent encore plus explicitement le relais entre le corps en action et les représentations qui s'ensuivent. Juliana Cerquiera Leite, quant à elle,

18. *Ibid.*

exécute des actions menant à la création de sculptures au moyen de matériaux moulables en ne nous laissant voir que la forme matérielle résultante. La série *Take*, de Braddock (2007-2013), est exposée à côté de la vidéo *Above* (2007), où l'on voit de derrière le corps nu de l'artiste, accroupi, s'affairant à produire ce que nous imaginons être certains des morceaux d'argile époxyde durcie, disposés sur la table adjacente, qu'il a façonnés avec ses mains et son corps. Nous sommes suspendus entre l'action passée et les formes présentes, prenant conscience de la temporalité liée à l'acte de création et du décalage temporel entre celui-ci et notre propre expérience de spectateurs (et peut-être aussi de manipulateurs, car les objets peuvent être touchés). Braddock fabrique en continu des objets destinés à la série *Take*, créant du même coup une ambiguïté entre les objets que l'on suppose le voir fabriquer dans la vidéo et ceux qui ont peut-être été façonnés ultérieurement. La temporalité liée à la fabrication et à la manipulation des objets est à tel point élargie que la vidéo elle-même en vient à faire figure de point d'« origine » de ces objets.

Imposante forme sculpturale créée par Leite, *the climb is also the fall* (2011) présente de spectaculaires surfaces, creux et étendues résultant apparemment d'un moulage corporel direct et façonnés par le mouvement du corps de l'artiste déboulant ou dégringolant vers le bas, sculptant en quelque sorte l'espace comme une danseuse en chute libre. Nous sommes littéralement *impressionnés* par ces traces de ce qui « a été créé ». Ce monumental objet de latex, aussi dynamique qu'un corps en mouvement guidé par les courbes spatialement mouvantes

d'un escalier en spirale, présente (ou *re*-présente-t-il ?) le corps de Leite, qui a obligatoirement été « là », se déplaçant dans l'espace, pour que cette forme moulée par son corps ait pu être construite, puis exposée devant nous « ici » à titre de « trace matérielle ».

Les œuvres de Cassils, Braddock et Leite proposent donc un commentaire sur la tension associée à l'action corporelle – en sollicitant les réactions des futurs regardeurs –, dans le cadre de ce que nous pouvons comprendre comme étant une série de situations exécutées entièrement ou partiellement « en direct » (captées sur vidéo) ou « re-présentées » de façon créative. Les artistes prenant part à l'exposition qui utilisent de la peinture trouvent des façons tout aussi intéressantes et complexes de mettre en relief le processus de fabrication de l'œuvre. Le trope moderniste et postmoderniste fondamental consistant à utiliser d'épaisses couches de peinture afin de magnifier, puis de solidifier les traces de l'action picturale est établi depuis longtemps et, comme je l'ai mentionné précédemment, ce type d'abstraction gestuelle était associé, dans les discours portant sur l'expressionnisme abstrait des années 1950[19], aux prouesses artistiques masculines. Angel Vergara, Andrew Dadson (de Vancouver) et Mark Igloliorte (originaire de la région du Nunatsiavut, Labrador, il vit aujourd'hui au Nouveau-Brunswick) explorent tous trois certains aspects de la peinture et du geste, en allant bien au-delà des tropes relatifs à l'« expressivité » dans lesquels s'embourbaient les discours antérieurs sur l'art pictural. Toutefois, au lieu d'exploiter le pouvoir du geste pictural pour évoquer la trace d'un corps sexué en

19. Voir la description que fait Sidney Geist des toiles abstraites de « femmes » de Willem de Kooning : « [d]ans un geste rappelant l'acte sexuel, il [de Kooning] avait joui sur la toile » (« Work in Progress », *Art Digest* 27, 1er avril 1953, p. 15) (traduction libre). Ce rapprochement a été critiqué d'un point de vue féministe par diverses historiennes de l'art telles que Carol Duncan, mais aussi par d'importantes artistes comme Elaine de Kooning, Mira Schor, Joan Semmel et Jenny Saville, qui utilisent toutes le geste ouvertement pictural pour rendre et, sans doute, pour « incarner » des thèmes féministes en employant d'épaisses couches de peinture clairement manipulées.

train de peindre (un « génie masculin »), ces artistes explorent la relation entre l'acte de peindre (et les traces qui en subsistent) et les médias fondés sur la durée (Vergara), utilisent la peinture plus ouvertement en tant que matériau (Dadson), ou explorent sa capacité de faire des nuances perceptuelles un élément central de la problématique de la représentation (Igloliorte).

FEUILLETON, projet complexe que Vergara a présenté à la 54e Biennale de Venise (2011), et qui avait pour thème les sept péchés capitaux, établissait directement une interface visuelle entre vidéo et peinture afin d'examiner la peinture en tant qu'acte potentiellement continu (mais un acte, dans ce cas, suspendu indéfiniment dans le temps passé/présent de la projection vidéo)[20]. Extraite de *FEUILLETON*, qui occupait la totalité du pavillon belge et avait été commissariée par l'artiste belge Luc Tuymans, l'installation présentée par Vergara dans le cadre de *Traces matérielles* s'intitule *FEUILLETON Berlusconi Pasolini*, 2011. Comme il le fait dans l'œuvre de départ plus volumineuse, Vergara introduit l'acte de peindre dans l'action montrée sur vidéo, superposant, sur toute la surface d'un mur, les images de sa main en train de peindre avec une double projection. La vidéo murale est partiellement dissimulée par un petit écran placé au centre, qui tient lieu d'orifice ou de fenêtre dans l'espace plus large. Empreintes d'une sorte d'onirisme, les images projetées au mur, qui tour à tour ralentissent ou se répètent en boucle, semblent avoir été tirées des nouvelles télévisées (dans un segment particulièrement frappant, on voit, comme l'indique la légende, une « agression contre le premier ministre italien » montrée au ralenti, les images progressant

20. On trouve une description complète du pavillon dans Luc Tuymans, « Belgium/ Feuilleton », *Illuminations*, catalogue de la Biennale, Venise, Biennale de Venise, 2011, p. 328-9. En contemplant l'installation originale, d'intéressantes questions surgissent relativement au *pouvoir d'action* qui est à l'œuvre dans la main qui peint, car c'est Vergara (selon Tuymans) qui a choisi Tuymans pour « commissarier » sa contribution; voir p. 328.

avec une lenteur excessive alors que la main de Vergara s'agite sur l'écran comme si elle tentait de capter et d'immobiliser, au moyen de la peinture, le visage en mouvement et ensanglanté du premier ministre de l'époque, Silvio Berlusconi). Pendant ce temps, l'écran qui se trouve au centre du mur transmet une scène plus bucolique : on y voit un paysage télévisé, suivi d'une image du cinéaste d'avant-garde italien Pier Paolo Pasolini (intellectuel respecté de tous jusqu'à sa mort en 1975, Pasolini représente une époque antérieure de la culture italienne et constitue peut-être la célébrité qui se situe le plus aux antipodes de Berlusconi) qui parle en marchant sur une plage. La main de Vergara apparaît soudain dans la partie supérieure de l'écran et s'introduit dans notre champ visuel, marquant ainsi le décalage entre l'action « télévisuelle » et l'action « en temps réel ».

Bien sûr, la main qui peint est elle-même « télévisuelle » lorsqu'elle nous est présentée ici, maintenant, dans la galerie. Nous prenons part à cette espèce de danse où cohabitent ce qui est là-bas et passé, l'ici et maintenant, le filmé et le direct, tout en demeurant distanciés ; rien n'existe matériellement dans notre espace et notre temps, mais tous ces éléments attestent d'une certaine façon une matérialité passée qui est rendue ici, dans le présent, grâce à l'illusion magique créée par les images vidéo superposées. Comme le dit Tuymans lorsqu'il décrit la première version de cette œuvre, « les images [médiatiques] que s'est approprié l'artiste sont projetées à de nombreuses reprises avant d'être attaquées par le pinceau et la peinture, comme pour souligner l'impuissance même de ce geste [...] et créer une sorte de réalité fantôme[21] ». D'une manière ou d'une autre, nous

21. *Ibid.*

ne pouvons pas ne pas être conscients de cet acte antérieur de création et de l'acte présent consistant à entrer en relation avec la trace du passé.

Les «toiles appuyées» (lean paintings) d'Andrew Dadson sont au contraire empreintes d'une physicalité musculaire. Elles sont le fruit de l'utilisation délibérée, par l'artiste, du support à peindre en tant qu'objet, sur lequel il applique des couches successives de peinture afin de former un nouvel objet (stratégiquement appuyé contre le mur plutôt qu'accroché à celui-ci, pour souligner son statut d'objet et l'empêcher d'être vu comme un «tableau» ou une illustration). La peinture à l'huile déborde en d'énormes protubérances aux formes évocatrices et sensuelles dans la partie supérieure de la toile appuyée, puis sèche et se fige en des masses colorées (comme de l'argile), tout en conservant son caractère viscéral et visqueux. L'objet porte ainsi les marques de l'action de l'artiste, qui a raclé la toile et poussé la peinture vers l'extrémité supérieure du support.

Tandis que Dadson nous fait prendre conscience du processus de fabrication de l'œuvre en exposant une surface recouverte de couches de peinture témoignant de ses efforts antérieurs, Mark Igloliorte évoque «ce qui a été créé» d'une façon entièrement différente: dans sa récente série de diptyques peints représentant des objets identiques à partir de différents points de vue, son mode d'évocation est plus conceptuel (tout en étant clairement «pictural»). Ici, les arguments philosophiques de Henri Bergson à propos de la perception et de la mémoire peuvent nous aider à comprendre de quelle façon les diptyques d'Igloliorte nous affectent sur le plan psychologique et potentiellement sur le plan émotionnel: la

perception est l'acte « par lequel nous nous plaçons d'emblée dans les choses… on ne saurait dire où la perception finit, où le souvenir commence. À ce moment précis, la mémoire, au lieu de faire paraître et disparaître capricieusement ses représentations, se règle sur le détail des mouvements corporels[22]. » Même un procédé aussi simple que la répétition des images les plus banales – deux chaussures de sport posées par terre à côté d'un miroir ; une poubelle sur laquelle se trouve un morceau de tissu rouge entortillé – permet d'évoquer le caractère faillible et contingent de la perception, *tant chez le sujet accomplissant l'acte de fabrication que chez nous, les futurs regardeurs.* De cette façon, et aussi par une utilisation sensuelle de la peinture (même, encore une fois, pour illustrer les choses les plus banales du quotidien), Igloliorte nous entraîne dans une relation avec sa propre mémoire et sa propre perception, la création de l'art consistant, selon lui, à représenter ce moment de rencontre antérieur[23].

La démarche d'Igloliorte s'apparente fortement à certains des modestes projets picturaux de Francis Alÿs explorant des questions similaires, comme sa série en cours (entamée en 1996) intitulée *Le temps du sommeil*, qui exploite la capacité que possède la peinture d'agir comme un véhicule de commémoration de l'action corporelle et d'expression d'états remémorés. La pratique d'Alÿs, au moyen d'une myriade de formes hybrides (qui englobent la peinture, la photographie, la vidéo, la performance et diverses combinaisons de toutes ces disciplines), explore les processus et les relations dialogiques entre le sujet accomplissant l'acte de création, les choses et les événements qu'il crée, et son auditoire. Par exemple, dans

22. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012, p. 108, 151.

23. Igloliorte m'a fait remarquer que l'idée de déplacement possède une résonnance personnelle pour lui, car l'histoire de sa famille a été marquée par la séparation (réalité courante chez les peuples autochtones vivant en Amérique du Nord) : son père, qui a grandi en parlant seulement l'inuktitut, a été soustrait à sa famille et à sa communauté et envoyé dans l'un des pensionnats créés par le gouvernement canadien (dans un courriel du 26 novembre 2012).

l'œuvre incluse ici, la vidéo monobande *Painting/Retoque* (2008), nous voyons l'artiste peindre (ou repeindre) laborieusement les lignes tracées au milieu d'une route, au Panama. L'action de *peindre* est recréée en mode narratif grâce au processus de la *vidéo*, de manière à ce que nous soyons placés en imagination « avec » l'artiste alors qu'il effectue une tâche banale qui combine l'« art » et la peinture en tant que tâche quotidienne. Alÿs est un maître quand il s'agit de nous mettre en suspension dans des moments d'identification, dans la durée, avec son corps qui exécute une action en même temps qu'il est représenté, comme c'est le cas ici.

Alex Monteith utilise aussi la vidéo, mais dans le but de pousser le médium vers un extrême ontologique en exploitant sa capacité de documenter le mouvement des corps et des objets dans le temps et dans l'espace. Dans une œuvre remontant à 2010, par exemple, qu'elle a réalisée en obtenant la collaboration de l'Armée de l'air de Nouvelle-Zélande, l'artiste a effectué des vols en hélicoptère militaire après avoir installé des caméras sur les appareils afin de capter le mouvement à son degré le plus extrême et étourdissant. Dans l'œuvre légèrement plus ancienne incluse ici, intitulée *Passing Manoeuvre with Two Motorcycles and 584 Vehicles for Two-Channel Video Installation* (2008)[24], elle projette une séquence captée par des caméras vidéo numériques installées sur deux motocyclettes qui roulent à toute allure dans la circulation sur une autoroute de Nouvelle-Zélande, effectuant ce qu'elle appelle, « des dépassements semi-illégaux dans une même voie[25] ». Une caméra placée sur la motocyclette de derrière filme la motocyclette qui roule devant, et une caméra fixée sur cette dernière filme la motocyclette qui

24. Une version antérieure de cette œuvre, exécutée avec une autre motocycliste, s'intitulait *996cctv: Passing Maneuver for Two Motorcycles and 749 Motor Vehicles* (2007).

25. http://www.alexmonteith.com/work_detail.php?id=53; consulté le 26 novembre 2012.

la suit. Les séquences captées par ces deux caméras sont projetées côte à côte, du début à la fin et sans avoir fait l'objet d'aucun montage, documentant en temps réel cette course folle de 18 kilomètres. Comme dans la série d'Igloliorte, les éléments perceptuels sont accentués : le point de vue de chaque caméra est exagérément insistant, et l'on pourrait dire que chaque caméra/pilote est l'auteure du contenu des images vidéo qu'elle génère[26]. Ces images à deux auteures mettent en évidence la capacité de la vidéo de documenter l'action dans le temps et dans l'espace, tout en laissant inévitablement de côté tout ce qui est périphérique à l'image captée par l'« œil » de la caméra ainsi qu'à la composante audio correspondante. La projection à deux volets (la recréation de l'action, dans notre temps et notre espace, ici et maintenant) s'accompagne du bruit trépidant des motocyclettes rendu en stéréo – une Ducati 996 devant, conduite par Monteith, et une Suzuki GSXR 600 derrière, conduite par la pilote de course (et infirmière professionnelle) Jill Clendon. En tant que regardeurs (nous nous trouvons dans le futur de l'action), nous sommes immergés dans l'installation, enveloppés et même engloutis par une vertigineuse étreinte visuelle et auditive faite de vitesse et de mouvement purs, alors que deux femmes qui n'ont pas froid aux yeux roulent à une vitesse époustouflante sur une autoroute d'Auckland en zigzaguant entre les voitures.

Si l'image vidéo a la capacité de capter les mouvements rapides d'un humain/d'une machine à travers le temps et l'espace et de présenter ces mouvements à un moment ultérieur, et que le son en stéréo peut évoquer de façon primale la puis-

26. Monteith m'a fait parvenir cette remarque par courriel le 30 novembre 2012.

sance des machines et leur capacité à propulser des corps humains, le regardeur, encerclé par des images en mouvement et des sons retransmis par des moyens technologiques, demeure une ancre immobile engloutie par le mouvement. Nous sommes immobiles et observons, en tant que points d'ancrage du regard (et de l'« écoute »), et sommes conscients que la vidéo elle-même ne « bouge » pas, mais narre un mouvement qui a eu lieu (tout comme la réalisation de l'œuvre d'art) *dans le passé*. Nous savons aussi que les appareils vidéo étaient en mouvement à l'origine, de concert avec les engins mécaniques que sont les motocyclettes et les corps qui les guidaient alors qu'elles filaient sur l'autoroute à un train d'enfer. Nous sommes donc placés dans un état de suspension extrême entre la réalisation/l'exécution dans le passé et l'appréhension dans le présent (le temps futur par rapport au moment de la réalisation de la vidéo). À mesure que les technologies changeront et deviendront obsolètes – par exemple, dans un futur lointain, il se peut qu'il n'y ait plus de motocyclettes Ducati sur la route (ou qu'il n'y ait plus de pétrole pour alimenter aucun des anciens véhicules à essence), ou que les projections de vidéos numériques soient chose du passé –, les spectateurs/expérienceurs seront d'autant plus conscients de l'influence des vicissitudes du temps et du lieu sur la production du sens (artistique).

Ces mêmes préoccupations sont formulées de façon spectaculairement différente par un dernier groupe d'artistes dont le travail figure dans *Traces matérielles*, et qui explorent avec insistance des matériaux qui sont en fait déjà « démodés », mais qui occupent encore une place centrale dans un grand nombre des

choses que font les humains ainsi que dans les environnements qu'ils créent pour eux-mêmes. Tricia Middleton et Alexandre David, comme Paul Donald, mettent à l'avant-plan la manipulation de *matériaux* produits en série, mais aussi parfois « naturels » comme le bois contreplaqué ou les objets trouvés afin de créer des œuvres ou des situations tridimensionnelles qui incitent les visiteurs à prendre conscience non seulement de l'expérience corporelle particulière engendrée par des œuvres de grande envergure, mais aussi du corps qui a créé l'œuvre dans le passé. Middleton et David produisent des installations qui, bien que situées à des pôles opposés de l'expérience sensorielle, suscitent toutes chez le spectateur une expérience sensuelle en rappelant, par leur caractère clairement « fabriqué », les actes de création artistique posés dans le passé. De plus, elles appellent potentiellement à des actes de perception et d'action dans le présent.

Crones, de Middleton, retravaillée pour *Traces matérielles* en modifiant certains matériaux et en reprenant certaines idées, a été exposée pour la première fois en 2012 aux Oakville Galleries, en Ontario. L'œuvre initiale s'inscrivait dans une installation en plusieurs parties qui occupait tout l'espace de cette maison du début du 20e siècle (l'exposition s'intitulait *Form is the Destroyer of Force, Without Severity There Will be No Mercy*). Pour la seconde version de l'œuvre, Middleton a repris le même concept, mais en utilisant des matériaux provenant de l'installation de départ et d'autres installations, afin de provoquer chez le spectateur une expérience psychologiquement intense. Nous déambulons parmi plusieurs vieilles dames expressives et lugubres fabriquées à l'aide de fragments

de « montagnes » provenant d'une installation antérieure intitulée *Dark Souls*, ainsi que de pierres et de branches, d'objets domestiques usagés et de déchets de studio. À la fois attirés et repoussés par le charme quelque peu délabré des vieilles femmes et leur décrépitude ostentatoire, nous prenons conscience du lien entre les fluctuations de la mode et les matériaux tels que les objets trouvés et les fragments d'univers naturels et non naturels (bâtons, herbe, bouteilles, peinture, cire et fil à tricoter), ainsi que de l'inévitable dégradation de la matérialité au fil du temps.

Nous sommes plongés dans les environnements de Middleton, qui font écho à son activité de redéfinition créative de matériaux normalement incompatibles, nombre d'entre eux étant étrangers à l'univers des œuvres d'art conventionnelles. Les envoûtantes installations nous rappellent, à la manière d'une obsession, que le moment où elles ont été fabriquées recule continuellement vers le passé, tandis que les vieilles femmes (*crones*) symbolisent l'inexorable vieillissement du corps féminin au fil du temps… Notre expérience au contact de ces vieilles femmes nous rend profondément conscients de notre condition de mortels, et nous rappelle que l'art ne peut être qu'un moyen temporaire de ralentir le temps en cristallisant les actes de création dans des objets possédant une grande valeur dans notre culture centrée sur la consommation. Au bout du compte, la consommation transforme toute matière en détritus et en poussière, et tout retourne à la terre.

En revanche, et nous ramenant à la connexion entre main et bois caractéristique des œuvres de Paul Donald, Alexandre David établit une relation plus

sereine et plus subtile entre l'acte de création et notre expérience future (ou, devrions-nous dire, « présente »), en produisant d'imposantes structures en bois contreplaqué qui n'évoquent qu'indirectement leur processus de fabrication. Ce type d'installation vise ouvertement à susciter des relations sociales et des réactions. David est reconnu pour ses œuvres qui peuvent être transportées sur roues dans des espaces publics et qui sont construites pour encourager explicitement les gens à s'asseoir et à entrer en rapport avec la solidité et la matérialité de l'œuvre (et donc indirectement avec l'artiste qui a conçu ces formes) et les uns avec les autres. Un relais nous est proposé, et ces œuvres publiques rappellent les positions politiques appuyées qui motivaient la création de structures axées sur la relationnalité dans le travail d'artistes qui cherchaient à varier les dimensions de leurs œuvres, s'intéressaient à différents matériaux et s'adressaient à une diversité de publics dans les années 1960 et 1970 : le travail de David rappelle les préoccupations phénoménologiques de l'art minimaliste, du *land art* et du *process art* ainsi que le militantisme explicite qui motivait le travail de performance et les pratiques axées sur le corps de plusieurs artistes, d'Allan Kaprow à Suzanne Lacy. Adaptant son travail à un éventail d'espaces culturels publics et privés d'envergures variées, David provoque des possibilités d'interactions qui sont potentiellement infinies.

Dans l'exposition *Traces matérielles*, le travail de David se déploie dans un espace étroit et rarement utilisé de la galerie qui s'anime grâce à la présence des corps des visiteurs, qui sont acheminés vers la quiétude d'une boîte vide. Cette

petite « salle » est ainsi transformée en un espace public à l'intérieur même de la galerie. La construction de David, comme l'ensemble des projets présentés dans *Traces matérielles*, nous rappelle que dans le contexte de l'art, la matérialité ne se résume pas au travail manuel, même si elle est toujours liée viscéralement à une intentionnalité originelle, créative et incarnée. Cette structure vise également à évoquer et à encourager des réponses corporelles et à rendre possibles des engagements sociaux; elle nous rappelle que l'artiste fait partie d'un circuit de forces agissantes qui engendrent ce que nous appelons de l'« art » et lui confèrent un sens dans notre monde.

Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon.

La recherche effectuée pour cette exposition a bénéficié du généreux soutien de l'Université McGill et d'une importante bourse de recherche du Conseil de recherches en sciences humaines. Je désire aussi exprimer ma reconnaissance à mes étudiants et à mes collègues à McGill, qui ont fait des commentaires très pertinents à diverses étapes de ce projet. A.J.

LES TRACES MATÉRIELLES, LA TEMPORALITÉ ET LE GESTE EN ART CONTEMPORAIN – LISTE DES ŒUVRES

FRANCIS ALŸS
Painting/Retoque
Ex-US Panama Canal Zone,
2008
Documentation vidéo
d'une action
8 min 28 s
Avec l'aimable permission
de l'artiste et de David Zwirner,
New York / London

CHRISTOPHER BRADDOCK
Série *Take*, 2007-2013
Argile époxy

Above, 2007
Vidéo
28 min
Avec l'aimable permission
de l'artiste

HEATHER CASSILS
Becoming an Image, 2012
Documentation photo d'une
performance, argile
Photographie: Heather Cassils
et Eric Charles
Avec l'aimable permission
de Ronald Feldman Fine Arts,
New York

JULIANA CERQUEIRA LEITE
the climb is also the fall, 2011
Caoutchouc de silicone,
fibre de verre, plastique,
métal
Avec l'aimable permission
de l'artiste

ANDREW DADSON
White Plank Painting, 2010
Huile sur toile
Collection de Shabin Mohamed,
Toronto

ALEXANDRE DAVID
Sans titre, 2013
Installation in situ
Contreplaqué
Avec l'aimable permission
de l'artiste

PAUL DONALD
Untitled (studs), 2012
Pin
Avec l'aimable permission
de l'artiste

ALICIA FRANKOVICH
The opportune spectator,
2012-2013
Documentation vidéo d'une
performance
Avec l'aimable permission
de l'artiste

FLUTURA & BESNIK HAXHILLARI
(THE TWO GULLIVERS)
Série *Star's Anatomy*, 2011-
Aquarelle et encre sur papier
Avec l'aimable permission
des artistes

MARK IGLOLIORTE
Sans titre de la série
Observational Diptychs, 2010
Huile sur page de bottin
téléphonique
Avec l'aimable permission de
l'artiste et de la Galerie Donald
Browne, Montréal

Sans titre de la série
Observational Diptychs, 2010
Huile sur page de bottin
téléphonique
Avec l'aimable permission de
l'artiste et de la Galerie Donald
Browne, Montréal

Sans titre de la série
Observational Diptychs, 2010
Huile sur page de bottin
téléphonique
Avec l'aimable permission de
l'artiste et de la Galerie Donald
Browne, Montréal

Sans titre de la série
Observational Diptychs, 2010
Huile sur page de bottin
téléphonique
Avec l'aimable permission de
l'artiste et de la Galerie Donald
Browne, Montréal

Sans titre de la série
Observational Diptychs, 2011
Huile sur page de bottin
téléphonique
Avec l'aimable permission de
l'artiste et de la Galerie Donald
Browne, Montréal

Sans titre de la série
Observational Diptychs, 2011
Huile sur page de bottin
téléphonique
Avec l'aimable permission de
l'artiste et de la Galerie Donald
Browne, Montréal

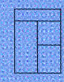
Sans titre de la série
Observational Diptychs, 2010
Huile sur page de bottin
téléphonique
Collection de Jean Pitre et
Claude Leclerc, Saint-Lambert

Sans titre de la série
Observational Diptychs, 2010
Huile sur page de bottin
téléphonique
Collection Landriault-Paradis,
Montréal

TRICIA MIDDLETON
Crones, 2013
Extraits de *Form is the Destroyer of Force, Without Severity There Can Be No Mercy*, 2012-2013
Installation
Cire, tissu, peinture, objet
trouvé, poussière, paillettes
Avec l'aimable permission
de l'artiste

ALEX MONTEITH
Passing Manoeuvre with Two Motorcycles and 584 Vehicles for Two-Channel Video Installation, 2008
Projection vidéo à deux canaux,
son
13 min 38 s
Avec l'aimable permission
de l'artiste

ANGEL VERGARA
FEUILLETON Berlusconi Pasolini,
2011
Installation vidéo à troix canaux,
son
Avec l'aimable permission
de l'artiste et de la Amine Rech
Gallery, Bruxelles / Paris



galerie **leonard**
& bina
ellen
art gallery

